BRILLIANT
CLASSICS
JAN BAPTIST
VERRIJT
Flammae Divinae Op.5
Motets
The Consort of Musicke
with Emma Kirkby & Anthony Rooley

Jan Baptist Verrijt c.1600-1650
Flammae Divinae Op.5 (1649)
Motets

1.	O Mediatrix Domina	3'48
2.	In Te Domine speravi	3'58
3.	Quae habitas in hortis	2'30
4.	Currite, pastores	4'04
5.	Vulnera cor meum	3'54
6.	Domine, ne in furore tuo	4'01
7.	O dulcis amor	3'10
8.	Ad te, dulcissime Iesu	3'06
9.	Ave, dulcis Iesu	3'01
10.	Ah, horrida bella	3'06
11.	Vulnerasti cor meum	2'30
12.	O Iesu mi, dulcissime spes	2'52
13.	Fili, ego Salomon	4'24
14.	Rogo te, dulcissime Domine Iesu Christe	3'03
15.	Cantate Domino canticum novum	2'02
16.	Salve mi Iesu	5'23
17.	O Iesu, splendor aeternae gloriae	4'18
18.	In nomine Iesu	3'24

The Consort of Musicke
Anthony Rooley *conductor*

Emma Kirkby *soprano*
Evelyn Tubb *soprano*
Lucy Ballard *alto*
Joseph Cornwell *tenor*
Andrew King *tenor*
Simon Grant *bass*
Steven Devine *organ*
Anthony Rooley *lute*

North and South

The Golden Age of the Dutch Republic, the 17th century, may have been full of splendour in the fields of trade, painting and literature, but in music the situation was far from rosy.

It's no coincidence that the Rotterdam publisher and composer Joannes van Geertsom wrote in 1656 that in musical terms the once so fertile Netherlands 'seem to have become so barren recently that, for a number of years now, it has not been possible to find anything to provoke honest to goodness enjoyment'.

Harsh words, perhaps prompted by commercial considerations. After all, Van Geertsom wrote them in the foreword to his own edition of Canzonette amorose, love songs from Italy, the country he praises as the epitome of refinement. But a man like Constantijn Huygens had not-too-high an opinion of Dutch musical file either, although he sometimes made admiring remarks about the few masters working in this country, such as the Flemish-Dutch composer Carolus Hacquart. In 1620 Huygens visited Venice and heard performances of church music conducted by Monteverdi which would stay with him all his life. Music of this quality, so well composed and perfectly performed could not, in his opinion, be found in the Netherlands. Soon everyone who was a music connaisseur or wanted to pass for one agreed with Huygens: Italy was the place to be for the 'sweetest sounds on Earth'. The musicians and composers from the North occasionally got tired of this. The English composer Henry Lawes (1596 - 1662) made fun of the snobs by setting to music the contents page of an Italian compilation. Lawes had the satisfaction of seeing his compatriots praise the work to high heaven as 'a rare Italian song'.

Similar anecdotes are told about countless other Northern composers who wanted to expose the nobility's and the bourgeoisie's blind adoration of Italian music. Quirinus van Blankenburg, for example, was more successful with the Dutch public after he translated his name into Italian ('Di Castelbianco') and François Couperin became an overnight success as the Italianate anagram 'Francesco Coperuni'.

Verrijt, the great unknown

Italomania in music may have irritated many northern musicians, but most of them took advantage of the discoveries made by their southern contemporaries. They studied the latest Italian music or apprenticed themselves to Italian masters. In the Netherlands, the style of Monteverdi and other Italian composers had a profound influence on the music of Jan Baptist Verrijt, who was probably born around 1600 in Oirschot and died in Rotterdam in 1650. Together with Jan Pieterszoon Sweelinck, he is perhaps the most important Dutch composer of the seventeenth century. This assessment is based on the only opus of his we possess: the *Flammae divinae*, Verrijt's Opus 5, published in 1649 by the heirs of the Antwerp printer Pierre Phalèse. Two publications with *Canzoni amorosi* for four voices (Opus 1 and 2) a volume of five-part instrumental dances *(Concentus harmonici*, Opus 3) and a collection of four-to-eight part motets *(Oivinae* ac *piae oblectiones*, Opus 4) have unfortunately all been lost. Nor is there any trace of the organ and harpsichord pieces an organist like Verrijt must surely have composed for his own use. Only a small hand-written fragment of an eight-part mass found in a Hungarian library has survived, possibly published as part of Opus 4.

Flammae divinae, Opus 5, consisting of six two-part and twelve three-part motets along with two three-part settings for Mass, was published in the period when Verrijt was employed as an organist by the Great Church of St Laurens in Rotterdam (1644-50). In order to increase his opportunities for well-paid jobs with Protestant churches, and to avoid difficulties, Verrijt converted to the 'reformed religion' in 1639. (Many seventeenth century preachers were upset by the fact that, for quite some time, they were obliged to make use of Roman Catholic organists because of the lack of competent musicians among those of their own faith.) Not only did Rotterdam offer him good financial terms - 900 guilders and exemption from local taxes - it must also have been an attractive prospect for Verrijt to become master of the brand-new Hans Goldfuss organ in the Great Church. As a qualified organ inspector Verrijt was in fact closely involved with the construction of this instrument. Verrijt's duties included playing for half an hour alter the sermon on Sundays and weekdays and, additionally, in the winter season (November 1st to April 1st), playing for the entertainment of those out for a walk who at the time wandered freely in and out of the church, sometime accompanied by their dogs.

As the city organist Verrijt would probably also have assisted music-lovers from the bourgeoisie in their playing; fellow organists in cities like Arnhem and Utrecht were certainly required by the city fathers to lead performances of the local *collegia musica* from the behind the harpsichord. On important public occasions Verrijt was expected to provide a suitable musical backdrop. Verrijt and a group of twelve musicians 'who played and sang' were present at the signing of the Treaty of Munster in 1648.

None of these were actually Rotterdam musicians since, strangely enough, unlike other large Dutch cities; Rotterdam did not have its own consort of players. The original intention was that Verrijt would also become master of a new carillon, about which the city council had been negotiating with renowned bell-founder François Hemony since 1645. Various delays meant the instrument was not finally installed in the Great Church until 1662, twelve years after Verrijt's death.

The *Flammae divinae*

It's believed that Opus 5 was intended for use both in Roman Catholic churches in the Southern Netherlands and in clandestine Roman Catholic churches in the predominantly protestant Republic. The high level of vocal technique demanded by Verrijt would seem at first to exclude the possibility of performance by non-professional. However, it's known that Verrijt's Opus 4 and 5 formed part of the library of the *collegium musicum* in Groningen, which consisted almost entirely of amateur musicians.

In *Flammae divinae* Verrijt displays consummate mastery in combining the liveliness of the new Italian *stile concertato* with the polyphonic techniques of the old Franco-Flemish school. The music sounds imaginative and dramatic, but is simultaneously balanced and controlled. Like Claudia Monteverdi and Alessandro Grandi, for example, Verrijt enlivens his complex multi-part church music with techniques borrowed from the madrigal and from opera. In *Fili, Ego Salomon* for instance, Verrijt illustrates the cry of despair *Heu!* ('Alas') quite emphatically by writing a disconnected ascending motif under this word. He achieves even more intense expression by immediately imitating this motif in another voice. However, the imitating voice comes in a third higher, creating a sharp dissonant and making the cry of *Heu!* even more chilling.

This is just one of the many examples of how Verrijt employs the old imitative techniques in a new way to achieve a strong emotional effect. For this reason, Verrijt's Opus 5 is not only of interest as an unusual expression of Roman Catholic culture in the northern Netherlands, but also as a musically intriguing opus on an international level.

© Kees Vlaardingerbroek

Translation: lain Macintyre

Noord en Zuid

Hoe schitterend de gouden eeuw in de Nederlandse Republiek ook was op het gebied van handel, schilderkunst en literatuur, in de muziek was de situatie minder rooskleurig. De Rotterdamse uitgever en componist Joannes van Geertsom schreef niet voor niets in 1656, dat de op muzikaal gebied eens zo vruchtbare Nederlanden 'onlangs so dorre schijnen geworden te zijn, dat men in eenige jaren herwaarts, het minste niet en heeft konnen achterhalen, het geene eigentlijk dienen soude tot oprecht vermaak'.

(Te) strenge woorden, die misschien deels ingegeven zijn door commerciële motieven; Van Geertsom schreef ze immers in een voorwoord bij een eigen uitgave met Italiaanse Canzonette amorose, liefdesliederen uit het land dat hij als toonbeeld van verfijning aanprijst. Maar ook een man als Constantijn Huygens had een niet al te hoge dunk van het Nederlandse muziekleven, hoewel hij zich soms bewonderend uitliet over hier werkzame meesters, zoals de Vlaams-Nederlandse componist Carolus Hacquart.

Huygens had in 1620 Venetië bezocht en daar onder leiding van Monteverdi kerkmuziek horen uitvoeren die hem zijn hele leven bij zou blijven. Zulke muziek, zo goed gecomponeerd en zo volmaakt uitgevoerd, was zijns inziens in Nederland niet te vinden. Al snel zei iedereen die muziekkenner was of er voor door wilde gaan het Huygens na: voor de 'aldersoetste Harmonien' moest je in Italië zijn. De musici/componisten uit het Noorden werden er soms horendol van. De Engelse componist Henry Lawes (1596-1662) nam de snobs op de hak door een inhoudsopgave van een Italiaanse muziekbundel op muziek te zetten. Lawes smaakte het genoegen dat zijn landgenoten het werkje als 'a rare ltalian Song' de hemel in prezen.

Vergelijkbare anecdotes doen de ronde met betrekking tot tal van andere Noordelijke componisten die de blinde verering van adel en burgerij voor Italiaanse muziek aan de kaak wilden stellen. Zo vond Quirinus van Blankenburg meer weerklank bij het Nederlandse publiek door zijn naam in het Italiaans ('Di Castelbianco') te vertalen, en behaalde François Couperin een gemakkelijk succes onder het italianiserend anagram 'Francesco Coperuni'.

Verrijt, de grote onbekende

De ltalomanie op muziekgebied mag dan vele noordelijke musici hebben geïrriteerd, de meesten deden wel degelijk hun voordeel met de vondsten van hun zuidelijke tijdgenoten. Zij bestudeerden de nieuwste Italiaanse muziek of gingen in de leer bij een Italiaanse meester. In Nederland liet de stijl van Monteverdi en andere Italiaanse componisten diepe sporen na in de muziek van Jan Baptist Verrijt, die waarschijnlijk circa 1600 in Oirschot werd geboren en in 1650 in Rotterdam stierf. Deze Brabander is samen met Jan Pieterszoon Sweelinck wellicht de belangrijkste Nederlandse componist uit de zeventiende eeuw. Dit waardeoordeel is gebaseerd op het enige opus dat wij nog van hem bezitten: de *Flammae divinae,* Verrijts opus 5, in 1649 door de erfgenamen van de Antwerpse drukker Pierre Phalèse uitgegeven. Twee publicaties met vierstemmige *Canzoni amorosi* (opus 1 en 2), een bundel met vijfstemmige instrumentale dansen *(Concentus harmonici* opus 3) en een verzameling vier- tot achtstemmige motetten *(divinae* ac *piae oblectiones* opus 4) zijn helaas alle verloren gegaan. Ook van de orgel- en klavecimbelwerken die de organist Verrijt ongetwijfeld voor eigen gebruik heeft gecomponeerd, is geen spoor meer te vinden. In een Hongaarse bibliotheek is alleen nog een klein handgeschreven fragment van een achtstemmige mis overgeleverd, die mogelijkerwijs als onderdeel van opus 4 werd gepubliceerd.

Flammae divinae opus 5, bestaande uit zes tweestemmige en twaalf driestemmige motetten alsmede twee driestemmige miszettingen, werd uitgegeven in de periode dat Verrijt als organist was verbonden aan de Grote Kerk (St. Laurenskerk) van Rotterdam (1644-50). Om zijn kans op dergelijke goedbetaalde banen aan protestantse kerken te vergroten en moeilijkheden te vermijden was Verrijt in 1639 in naam naar de 'gereformeerde religie' overgegaan. (Het was veel zeventiende-eeuwse predikanten een doorn in het oog dat men lange tijd een beroep moest blijven doen op rooms-katholieke organisten, bij gebrek aan competente musici uit de eigen geloofsgemeenschap.)

Niet alleen werden hem te Rotterdam goede financiële voorwaarden geboden - 900 gulden en vrijstelling van de plaatselijke belastingen -, ook zal het voor Verrijt een aantrekkelijke gedachte zijn geweest het gloednieuwe orgel van Hans Goldfuss in de Grote Kerk onder zijn hoede te krijgen. Verrijt was namelijk als erkend keurmeester van orgels intensief bij de bouw van dit instrument betrokken geweest. Het behoorde tot Verrijts taken op zon- en werkdagen na de predicatie een half uur te spelen, en daarnaast in de winterperiode (van 1 november tot 1 april) te spelen tot vermaak van de wandelaars die toen vrijelijk de kerk in en uitliepen, al dan niet vergezeld van honden. Waarschijnlijk heeft Verrijt als stadsorganist ook muziekliefhebbers uit de burgerij in hun muziekbeoefening moeten bijstaan; collegaorganisten werden althans in steden als Arnhem en Utrecht door het stadsbestuur verplicht aan de uitvoeringen van de plaatselijke *collegia musica* van achter het klavecimbel leiding te geven. Bij belangrijke openbare gebeurtenissen moest Verrijt bovendien zorgen voor passende muzikale omlijsting. Zo musiceerde Verrijt met een grote groep van twaalf musici 'die...speelden en de songen' ter gelegenheid van de Vrede van Munster in 1648.

Daar waren overigens geen Rotterdamse stadsmusici bij, want in tegenstelling tot andere grote Hollandse steden kon Rotterdam merkwaardig genoeg niet bogen op een eigen consort speellieden. Het was oorspronkelijk de bedoeling dat Verrijt in Rotterdam ook een nieuw carillon onder zijn hoede zou krijgen, waarover het stadsbestuur sinds 1645 onderhandelingen voerde met de beroemde klokkengieter François Hemony. Door allerlei vertragingen kon het instrument echter niet eerder dan in 1662 in de toren van de Grote Kerk worden geplaatst, twaalf jaar na Verrijts dood.

De *Flammae divinae*

Men vermoedt dat het opus 5 bestemd was voor gebruik zowel in de kerken van de rooms-katholieke Zuidelijke Nederlanden als in de rooms-katholieke schuilkerken in de overwegend protestantse Republiek. De hoge zang-technische eisen die Verrijt stelt, lijken uitvoering door niet-professionele musici op het eerste gezicht uit te sluiten. Het is echter bekend dat Verrijts opus 4 en 5 deel uitmaakten van de bibliotheek van het Gronings *collegium musicum*, dat bijna volledig uit amateurmusici bestond.

In de *Flammae divinae* weet Verrijt met superieur meesterschap de levendigheid van de nieuwe Italiaanse *stile concertato* te verbinden met de polyfone technieken van de oude Franco-Vlaamse school. Beeldend en dramatisch klinkt deze muziek, maar tegelijkertijd evenwichtig en gecontroleerd. Net als bijvoorbeeld Claudia Monteverdi en Alessandro Grandi verlevendigt Verrijt zijn gecompliceerde meerstemmige kerkmuziek met aan het madrigaal en de opera ontleende technieken. In *Fili, ego Salomon* bijvoorbeeld illustreert Verrijt de wanhoopskreet *Heul* ('Wee') heel nadrukkelijk door op dit woord een losstaand, de hoogte inschietend motief te schrijven. Verrijt bereikt een nog intenser expressie door ditzelfde motief onmiddellijk in een andere stem te imiteren. Deze imiterende stem zet echter een terts hoger in, waardoor een scherp dissonerende samenklank ontstaat en de uitroep *Heul* nog huiveringwekkender klinkt.

Dit is slechts één van de vele voorbeelden van de wijze waarop Verrijt de oude imitatieve technieken op een nieuwe wijze hanteert om een sterk emotioneel effect te bereiken. Verrijts opus 5 is om die reden niet slechts van belang als een bijzondere uiting van de Noord-Nederlandse rooms-katholieke cultuur in de zeventiende eeuw, maar ook als een muzikaal intrigerend opus van internationaal niveau.

© *Kees Vlaardingerbroek*

Nord und Süd

Wie prächtig das Goldene Jahrhundert in der Niederländischen Republik auch im Hinblick auf Handel, Malerkunst und Literatur gewesen sein mag, in der Musikwelt war die Situation weit weniger rosig. Der Rotterdamer Verleger und Komponist Joannes van Geertsom schrieb nicht umsonst im Jahre 1656, daß die auf musikalischem Gebiet einst so fruchtbaren Niederlande ‚unlängst so karg geworden zu sein scheinen, daß man in einigen Jahren herwärts nicht das Geringste aufspüren könnte, was eigentlich dem lauteren Ergötzen dienlich sein sollte'.

(Zu) strenge Worte, die unter Umständen zum Teil aus kommerziellen Gründen geäußert wurden, denn schließlich wurden sie von Van Geertsom in einem Vorwort zu einer eigenen Ausgabe mit italienischen Canzonette amorose geschrieben, Liebesliedern aus dem Land, das er als Ausbund von Verfeinerung empfahl. Doch auch ein Mann wie Constantijn Huygens hielt nicht besonders viel von der niederländischen Musik, obwohl er sich manchmal bewundernd über die hier tätigen Meister aussprach, wie zum Beispiel den flämisch-niederländischen Komponisten Carolus Hacquart.

Huygens halte im Jahre 1620 Venedig besucht und dort eine Aufführung von Kirchenmusik unter der Leitung von Monteverdi gehört, die ihm sein ganzes Leben in der Erinnerung bleiben würde. Solche Musik, so gut komponiert und so makellos aufgeführt, gab es seiner Ansicht nach nicht in den Niederlanden. Schon bald sprach jeder, der ein Musikkenner war oder als Kenner geiten wollte, Huygens nach: Die ‚allersüßesten Harmonien' gab es in Italien. Diese Bemerkung machte die Musiker und Komponisten aus dem Narden manchmal rasend. Der englische Komponist Henry Lawes (1596-1662) verulkte die Snobs, indem er das Inhaltsverzeichnis eines italienischen Musikbandes vertonte. Lawes halte das Vergnügen zu sehen, daß das Heftchen von seinen Landsleuten als ‚a rare Italian Song' (ein seltenes italienisches Lied) in den Himmel gehoben wurde.

Vergleichbare Anekdoten machen die Runde bezüglich zahlreicher anderer Komponisten aus dem Narden, die die blinde Verehrung von Adel und Bürgertum an den Pranger stellen wollten. So fand Quirinus van Blankenburg stärkeren Anklang beim niederländischen Publikum, indem er seinen Namen ins italienische Obersetzte (‚Di Castelbianco'), und François Couperin erzielte größere Erfolge unter dem veritalienischten Anagramm ‚Francesco Coperuni'.

Verrijt, der große Unbekannte

Die Manie auf dem Gebiet italienischer Musik mag zwar viele Musiker aus den nördlicheren Ländern irritiert haben, doch die meisten zogen sehr wohl ihre Vorteile aus den Einfällen ihrer Zeitgenossen aus dem Süden. Sie studierten die neueste italienische Musik oder gingen bei einem italienischen Meister in die Lehre. In den Niederlanden wirkte sich der Stil von Monteverdi und anderen italienischen Komponisten stark auf die Musik von Jan Baptist Verrijt aus, der wahrscheinlich etwa 1600 in Oirschot geboren wurde und 1650 in Rotterdam starb. Dieser Brabanter ist gemeinsam mit Jan Pieterszoon Sweelinck möglicherweise der bedeutendste niederländische Komponist des siebzehnten Jahrhunderts. Dieses Werturteil gründet auf das einzige Opus, das wir noch von ihm besitzen: Die *Flammae divinae,* Verrijts Opus 5, ein Werk, das im Jahre 1649 von den Erben des Antwerpener Druckers Pierre Phalèse herausgegeben wurde. Zwei Veröffentlichungen mit vierstimmigen *Canzoni amorosi* (Opus 1 und 2), ein Band mit fünfstimmigen instrumentalen Tänzen *(Concentus harmonici* Opus 3) und eine Sammlung vier- bis achtstimmiger Motetten *(divinae* ac *piae oblectiones* Opus 4) sind leider alle verloren gegangen. Auch von den Orgel- und Cembalowerken, die der Organist Verrijt zweifellos für den eigenen Gebrauch komponiert hat, ist keine Spur mehr zu finden. In einer Bibliothek in Ungarn ist nur noch ein kleines handgeschriebenes Fragment einer achtstimmigen Messe überliefert worden, das möglicherweise als Teil des Opus 4 veröffentlicht wurde.

Flammae divinae Opus 5, bestehend aus sechs zweistimmigen und zwölf dreistimmigen Motetten sowie zwei dreistimmigen Messearrangements, wurde herausgegeben, als Verrijt als Organist für die Große Kirche (Sint-Laurenskerk) von Rotterdam tätig war (1644-50). Um seine Aussichten auf solche gut bezahlten Anstellungen an evangelischen Kirchen zu erhöhen und Schwierigkeiten zu vermeiden, war Verrijt 1639 ein Scheinanhänger der ‚evangelisch-reformierten Religion' geworden. (lm siebzehnten Jahrhundert war es vielen Pastoren ein Dorn im Auge, daß man lange Zeit katholische Organisten in Anspruch nehmen mußte, weil es zu wenige kompetente Musiker aus der eigenen Glaubensgemeinschaft gab.)

Verrijt wurde in Rotterdam nicht nur gute finanzielle Konditionen geboten - 900 Gulden und eine Befreiung von den Gemeindesteuern - sondern ihm wird auch der Gedanke gefallen haben, die nagelneue Orgel von Hans Goldfuss in der Großen Kirche unter seine Obhut nehmen zu können. Denn als anerkannter Warenprüfer von Orgeln war Verrijt intensiv am Bau dieses Instruments beteiligt gewesen. Zu seinen Aufgaben gehörte es, an Sonn- und Werktagen nach der Predigt eine halbe Stunde zu spielen, und darüber hinaus im Winter (vom 1. November bis zum 1. April) zur Unterhaltung der Wanderer zu spielen, die damals ungehindert in der Kirche ein- und ausgehen konnten, manchmal sogar in Begleitung von Hunden.

Wahrscheinlich hat Verrijt als städtischer Organist auch Musikliebhabern aus dem Bürgertum beim Musizieren zur Seite stehen müssen; andere Organisten wurden jedenfalls in Städten wie Arnheim und Utrecht von der Stadtverwaltung verpflichtet, Ausführungen der collegia musica vor Ort mit dem Cembalo zu begleiten. Bei bedeutenden öffentlichen Veranstaltungen mußte Verrijt zudem für den passenden musikalischen Rahmen sorgen. So musizierte Verrijt mit einer großen, aus zwölf Musikern bestehenden Gruppe, die anläßlich des Westfälischen Friedens im Jahre 1648 ‚spielten und sangen'.

Übrigens gehörten keine Stadtmusikanten aus Rotterdam dazu, denn im Gegensatz zu anderen großen niederländischen Städten konnte sich Rotterdam merkwürdigerweise nicht mit eigenen Musikerkonsorten brüsten. Ursprünglich war vorgesehen, daß Verrijt in Rotterdam auch ein neues Glockenspiel in seine Obhut nehmen sollte, über das die Stadtverwaltung seit 1645 mit dem berühmten Glockengießer François Hemony Verhandlungen führte. Durch allerlei Verzögerungen konnte das Instrument jedoch erst im Jahre 1662 im Turm der Großen Kirche aufgestellt werden, zwölf Jahre nach Verrijts Tod.

Die *Flammae divinae*

Es wird vermutet, daß das Opus 5 sowohl für Ausführungen in den Kirchen der katholischen südlichen Niederlande als auch in den katholischen Schlupfkirchen in der überwiegend evangelischen Republik bestimmt war. Die hohen von Verrijt gestellten gesangstechnischen Anforderungen scheinen eine Aufführung durch nichtprofessionelle Musiker auf den ersten Blick auszuschließen. Es ist jedoch bekannt, daß Verrijts Opus 4 und 5 zur Bibliothek des Groninger *collegium musicum* gehörte, das last ausschließlich aus Amateurmusikern bestand. In den *Flammae divinae* gelingt es Verrijt mit überlegener Meisterschaft, die Lebhaftigkeit des neuen italienischen *stile concertato* mit den polyphonen Techniken der alten flämischen Schule unter Franco zu verknüpfen. Bildhaft und dramatisch klingt diese Musik, gleichzeitig jedoch ausgeglichen und kontrolliert. Ganz wie zum Beispiel Claudia Monteverdi und Alessandro Grandi belebt Verrijt seine komplizierte mehrstimmige Kirchenmusik mit aus dem Madrigal und der Oper entlehnten Techniken. In *Fili, ego Salomon* illustriert Verrijt zum Beispiel den Verzweiflungsruf *Heu!* (‚Weh!') sehr nachdrücklich, indem er auf dieses Wort ein einzelnes in die Höhe schießendes Motiv komponierte. Verrijt erreicht einen noch intensiveren Ausdruck, indem er dasselbe Motiv sofort von einer anderen Stimme imitieren läßt. Diese imitierende Stimme setzt jedoch eine Terz höher ein, und dadurch entsteht ein schart dissonanter Klang, der den Ausruf *Heu!* noch schauerlicher erklingen läßt.

Dies ist nur eines von vielen Beispielen, das zeigen soll, wie Verrijt die alten Imitationstechniken auf eine neue Weise handhabt und damit eine starke emotionale Wirkung erzielt. Aus diesem Grunde ist Verrijts Opus 5 nicht nur als ein besonderer Ausdruck der nordniederländischen katholischen Kultur des siebzehnten Jahrhunderts, sondern auch als ein musikalisch faszinierendes Opus mit internationalem Niveau von Bedeutung.

© Kees Vlaardingerbroek

Translation: Dolores Dimic, Muse Translations

Recording: 11-13 May 2000, Jurriaanse Zaal, De Doelen, Rotterdam, The Netherlands
Recording and editing engineer: Jorn Mineur
Cover: *A view of Rotterdam with the Tower of St. Lawrence' Church* (c.1660), by Anonymous
℗ 2000 NM Classics
© 2025 Brilliant Classics
Licensed from Donemus Publishing B.V.

BRILLIANT CLASSICS
97007
www.brilliantclassics.com